CONCHA ZARDOYA

# LOS AUTORRETRATOS DE ANTONIO MACHADO

## Introducción

Conviene recordar —como punto de partida— qué significaba 'el retratar' para Antonio Machado. ¿Qué era un 'retrato' para él? Al escribir "Sobre la objetividad" —en *Los complementarios*— nos dice lo que opina:

> En un retrato el parecido debe ser tal, que no tengamos que preocuparnos de él. Así, cuando contemplamos estéticamente la naturaleza, lo hacemos con toda libertad, porque el *parecido* no nos preocupa, pues no dudamos de que una cosa real se parezca a sí misma. Del mismo modo, ante el retrato de Martínez Montañés, de Velázquez, la cuestión del parecido no nos distrae de la contemplación estética, porque ni un momento se nos ocurre dudar de él.
>
> *Consecuencia*: La belleza de un retrato no estriba en el parecido, pero un retrato sin parecido es malo.[1]

En otras palabras, Machado exige al retratista que no se aparte de la *verdad* —bella o no— en el retrato que pinta. No se trata de dibujar o pintar copiando o fotografiando, sino de captar ese 'parecido' que no es simplemente exterior, puesto que ha de trascender intimidad, espíritu e inteligencia, en grado justo. Porque ese 'parecido' es carácter y personalidad: es el hombre mismo, total, aprehendido en un momento dado pero para siempre. Este 'parecido' es, pues, una fidelidad —verdad— no sólo a los rasgos externos sino una adivinación y constatación de unas cualidades

internas. Persona y retrato han de ser semejantes: los ojos han de aproximar el alma, abriendo la puerta de sus galerías. Retratar es, por tanto, una objetivación y subjetivación, a la vez, del modelo. Será un mal retrato el que no integre en sí, además de las características físicas, *ethos* y *pathos*. Eliminar cualquiera de estos elementos es empobrecer el retrato. Tal 'objetividad' que pide Antonio Machado, no supone ninguna técnica 'realista', porque ésta, al ser utilizada, acaso eludiría el dinamismo sugerente que debe irradiarse de la imagen retratada. Ella ha de aparecer depurada por la acción del tiempo y del recuerdo. La pátina temporal no empañará su vivacidad sino todo lo contrario: afirmará su verdad humana y la fluidez de su vivir.

Como crítico y filósofo, Antonio Machado se inclinaba a una cierta clase de 'objetividad' figurativa. ¿La logró como poeta, al escribir sus retratos líricos? ¿Qué se propuso revelar en ellos? ¿Cuál es su técnica?

Si repasamos su obra poética, nos encontramos con muchos poemas que son insuperables retratos, unos más y otros menos. Si los agrupáramos en categorías, cabría distinguir varias: 1) Autorretratos, 2) Retratos familiares, 3) Retratos de sus amadas, 4) Retratos de sus amigos, 5) Retratos literarios, 6) Retratos de gentes diversas, especialmente de tipos españoles intrahistóricos, y 7) Retratos figurados (más lúcidos que fantásticos).

Antes de entrar en el examen de esta provisional clasificación, hemos de volver a repetir lo que afirmamos al estudiar el 'yo' en las *Soledades* y *Galerías* de Antonio Machado: el temple afectivo colorea también estos retratos. Y entendíamos tal temple como una especial sensibilidad o vibración hecha de melancolía, intimismo, bondad e inteligencia que poetizan lo vivido y lo soñado, que configuran y transfiguran, que enamoran, acongojan y serenan.[2]

Estos retratos transparentarán, muchas veces, los estados anímicos del poeta, sus lecturas, el paso del tiempo por su vida. Retratar, a pesar de procurar el 'parecido' del retratado, será

también un 'retratarse': pintor y retrato no son entidades separables ni independientes, sino que ambas se integran en una experiencia vital y anímica articulada y jerarquizada, coloreada por vivencias diversas, por variados enfoques de luz y de sombra.

Antonio Machado 'retrata' porque, al hacerlo, se nos da: entrega su 'yo' compasivo a sus prójimos o su sincera verdad, y éstos, a su vez, le complementan y le completan. Esta necesidad ontológica —nacida del amor y de la compasión— le lleva a contar irrenunciablemente con los demás hombres y con 'lo otro' no humano, para salir de sí mismo y prolongarse. Estos 'retratos' serán también una consecuencia de su actitud y pensamiento existencial y temporalista. La poesía machadiana era el diálogo del poeta con el mundo y los hombres, pues los necesitaba como complementos de su yo. Este diálogo ontológico-existencial nunca es tan evidente como en estos 'retratos' líricos, que, por la virtud de un lenguaje comunicativo, se animan y vivifican: son comunicación intimísima.

Como Miguel de Unamuno, nuestro poeta cree que "lo natural en el hombre es buscarse en su vecino, en su prójimo".[3] Éste no es una mónada cerrada, incomunicable y autosuficiente. Las almas individuales pueden comulgar en una realidad trascendente. Antonio Machado abandona, por tanto, la fe metafísica en el *solus ipse*, propia de la sociedad individualista y se instala en la fe que cree en la comunidad, única que hace posible la fraternidad entre los hombres. Nos dirá por boca de Juan de Mairena: "El alma del hombre no es una entelequia, porque su fin, su *telos*, no está en sí misma. Su origen, tampoco".[4] Al 'yo' del hombre, incapaz de bastarse a sí mismo, se le revela la incurable 'otredad de lo uno': la alteridad, la radical heterogeneidad del ser. Estos 'retratos' van a ser también expresión de la nostalgia que siente su 'yo' por 'lo otro'. Su 'yo' habla al hombre, que equivale a decir, el hombre habla a los hombres. Y los retratos personales se harán, así, universales, por muy personalizados o por muy españoles que sean. Antonio Machado trasciende el so-

lipsismo y admite como necesaria la existencia del 'tú'. Cada retratado es un 'tú' y un 'nosotros'. Su sensibilidad se comunica con la de cada uno y se extiende al 'nosotros': se entabla el animado y profundo diálogo entre todos —entre el 'yo', el 'tú' y el 'nosotros'—, y así se completa el heideggeriano ser-en-el-mundo. Estos 'retratos' son viva comunicación plural.

Por obvias razones de tiempo, hoy nos limitaremos a estudiar aquí la primera categoría —la más importante— de los 'retratos líricos' machadiados: los autorretratos.

## Autorretratos

Antonio Machado no se retrata sólo en poemas específicos e independientes —como el "Retrato" que abre *Campos de Castilla*—. Su retrato físico y anímico *transcurre* —por decirlo así— a través de toda su obra poética: es un autorretrato en el tiempo, que va haciendo según su vivir, su recordar y su soñar, y que sólo se detiene en Collioure. Continuo, continuado —más o menos intermitentemente—, es una proyección subjetiva constante, pero también es un retrato externo del poeta —hombre que dialoga consigo mismo para conocerse y ser conocido por los demás—. No es sólo el sujeto implícito de su 'yo' en cada poema, sino explícito, actuante, presente, viviente, sin disfraces alusivos o elusivos, real, patente: iluminada conciencia viva en un hombre de carne y hueso. No lo hace porque se ame narcisistamente, sino porque quiere comunicar con los demás, complementarse por el diálogo y, también, medirse, autocriticarse. Y para medirse y, en consecuencia, conocerse, tiene que ser retratista de sí mismo, desdoblándose en pintor y retratado. Por eso aseverará Juan de Mairena: "Porque toda visión requiere distancia, no hay manera de ver las cosas sin salirse de ellas".[5] Sale de sí mismo, se contempla —se analiza— y se 'mete' en su retrato: se ve, entonces,

'objetivamente'. Y tratará de descubrir y de revelar su 'parecido' —su verdad, su 'objetividad'—.

> Cuando un hombre algo reflexivo —decía mi maestro— se mira por dentro, comprende la absoluta imposibilidad de ser juzgado con mediano acierto por quienes lo miran por fuera, que son todos los demás, y la imposibilidad en que él se encuentra de decir cosa de provecho cuando pretende juzgar a su vecino. Y lo terrible es que las palabras se han hecho para juzgarnos unos a otros.
>
> Que cada cual hable de sí mismo lo mejor que pueda, con esta advertencia a su prójimo: si por casualidad entiende usted algo de lo que digo, puede usted asegurar que yo lo entiendo de otro modo.[6]

Por otra parte, nunca podrá 'retratarse' del todo en un solo poema, ni en dos, ni en tres: la existencia es algo que se va haciendo día por día, pues no es nada dado de antemano, *a priori*, ni menos aún acabado. De ahí que el 'retrato' —o 'retratos'— machadiano se hilvane de poema a poema, de libro a libro. El 'retrato' existencial fluye siempre, aunque a veces parezca remansarse —descansar— en algún poema escrito con voluntad de 'primer plano', de '*close-up*', al ser producto de una meditación-síntesis sobre sí mismo, como en el poema que inicia *Campos de Castilla*. Antonio Machado aclara lo evidente en sus versos a través de su *alter ego* Juan de Mairena: "Yo soy la incorrección misma, un alma siempre en borrador, llena de tachones, de vacilaciones y de arrepentimientos" (p. 370). Por esto, su retrato se devana una y otra vez, persistente, reiterativo, paralelo a su vivir y a su poetizar, configurando no sólo su existir sino su ser, poco proteico. Es un retrato existencial y ontológico que tenemos presente siempre y que, por estar ante nuestros ojos, deviene un amigo real y verdadero con el que meditamos y dialogamos, coexistiendo en el acto de leer, vivir y recordar. Antonio Machado, al retratarse, se está preguntando quién es y nosotros

nos hacemos también la misma pregunta. El retrato, además, es un 'estar-en-el-mundo' heideggerianamente: viva presencia de un ser que deviene y es en el tiempo. Sigue el ritmo temporal de su vida y de su hacer poético.

Muchas veces este autorretrato —que se da en unas pinceladas ("unas pocas palabras verdaderas"), con unos pocos trazos y escorzos esenciales pero suficientes y que culmina en "Retrato"— no puede separarse del poema que lo contiene, en unión total con él y no sólo metafóricamente: su 'ontos' es inseparable de la atmósfera, del paisaje, del momento y de la emotividad que lo conforma. En otras ocasiones, se insinúa recatadamente o se asoma con menor timidez, acusando su presencia viva, palpitante, dolorosa o melancólica. Poema a poema, las notas —nuevas o reiteradas— del autorretrato lírico van formando como un sistema nervioso delicadísimo en el cuerpo de la obra poética total, urdimbre tejida a la estructura misma de cada poema. El 'retrato' se completa o se afirma poco a poco, cuajándose en la palabra poética. Es un elemento temático central —aunque a veces pueda parecer impreciso o vagoroso— que articula toda la estructura poética de la obra machadiana: es principio organizador de toda ella, al mismo tiempo que melodía interior y sostenida y veraz experiencia humana. A través de su 'retrato', Machado reitera su vinculación a su vida y a su creación, temporales ambas: se une inextricablemente a la tensión externa e interna, acelerándolas o retardándolas.

La teoría antoniomachadiana del 'retrato' sería concebirlo como constantemente activo —como lo real para Leibniz: unitario y mudable en sus matices, quieto y actuante, afectado por las cuatro apariencias que preocupaban a Abel Martín: el movimiento, la materia, la limitación cognoscitiva y la multiplicidad de sujetos (p. 295). Retrato en constante trascender afirmativo, momento a momento del vivir y del poetizar: confrontación consigo mismo y con el mundo.

El autorretrato machadiano empieza a retrotiempo,[7] hasta

alcanzar su infancia, aunque en ésta el poeta no se ve individualizado sino inmerso en el grupo de colegiales del que formó parte. Pero el lector, en este *flash-back*, empieza a verle como un niño: en la clase, cantando la lección con los demás, mientras cae la lluvia invernal. Y con él vemos lo que él veía y que acaso le angustiaba: el cartel —cuadro dentro del cuadro evocado— en que Abel yace muerto, en tanto que Caín huye. Y el niño Machado, en monótono coro con los otros niños, "va cantando la lección: / mil veces ciento, cien mil, / mil veces mil, un millón" (p. 59).

En "El Poeta" —Soledad XVIII— aparece un retrato del Antonio Machado modernista, vestido con manto mitológico, pero también con notas de hondura interior, al pensarse, por ejemplo, "que ha de caer como rama que sobre las aguas flota, / antes de perderse, gota de mar, en la mar inmensa" (p. 70). Luego emergen rasgos que apuntan al retrato psicológico: autoconciencia de su compasión humana, de su evangelio ético:

> Y supo cuánto es la vida hecha de sed y dolor.
> Y fue compasivo para el ciervo y el cazador,
> para el ladrón y el robado,
> para el pájaro azorado,
> para el sanguinario azor.

Confesión ésta de cristianismo laico, aprendido en la Institución Libre de Enseñanza, pero sentido desde su propia bondad. Y oye la voz del alma: "sólo eres tú, luz que fulges en el corazón, verdad".

Pero en la Galería LXXVII, el poeta nos describe su alma —por medio de una comparación—, cosificándola, aunque no está pintándola directamente, sino el color psicológico de una tarde:

> Es una tarde cenicienta y mustia,
> destartalada, como el alma mía.
>
> (p. 112)

Esta cosificación comparativa con coche o casa intensifica la realidad anímica que, inmediatamente, se acendra aún más en los dos versos siguientes:

> y es esta vieja angustia
> que habita mi usual hipocondría.

Así emerge un doble retrato de la tarde y del hombre interior, explicándose —pintándose— mutuamente. Ambas son tiempo que transcurre. El poeta ignora la causa de su angustia pero sí recuerda que desde niño ha sido su "compañera". Este recuerdo completa la imagen de su retrato infantil: él era un niño serio, angustiado por el tiempo. Y he aquí el origen de su melancolía. El autorretrato machadiano se va haciendo, como vemos, hacia atrás y hacia adelante, ganando profundidad. Pero es en la segunda parte de esta galería en donde el poeta precisa nuevos aspectos del autorretrato que va devanando, por nuevas concretizaciones materiales y visuales:

> [...] y soledad de corazón sombrío,
> de barco sin naufragio y sin estrella.
>
> Como perro olvidado que no tiene
> hûella ni olfato y yerra
> por los caminos, sin camino [...]
> . . . . . .
> así voy yo, borracho melancólico,
> guitarrista lunático, poeta,
> y pobre hombre en sueños,
> siempre buscando a Dios entre la niebla.
>
> (p. 112)

Retrato-síntesis en que vemos a Machado por dentro y por fuera —su vivir, su buscar, su aspirar y su soñar—, en "unas pocas palabras verdaderas".

Al final de la Galería siguiente —la LXXVIII—, en que el

poeta se pregunta si la muerte se llevará lo más puro de la vida, todos los amores, su vida entera, reaparece la presencia de su alma —y de su trabajo poético—, evocada visual y tangiblemente en esta angustiosa pregunta:

> ¿Los yunques y crisoles de tu alma
> trabajan para el polvo y para el viento?
>
> (p. 113)

¿Se llevará la Nada su labor interior de esfuerzo y purificación? El retrato rebasa su propio marco al proyectarse metafísicamente.

En la Galería LXXIX se prosigue el retrato interior, sin disociarse de la figura externa y de su paisaje, impregnado éste de significación simbólica. El cuadro —vasto y detallado— resulta impresionante. El horizonte, los árboles, el viento, el poeta... se funden en una representación total de la vida humana. El alma —en prodigiosa sinestesia— se inserta en este paisaje desolado y en él deviene un personaje trágico, tanto como el poeta que camina. Las notas cromáticas intensifican el drama que transcurre en hombre y en naturaleza.

> Desnuda está la tierra,
> y el alma aúlla al horizonte pálido
> como loba famélica. ¿Qué buscas,
> poeta, en el ocaso?
>
> Amargo caminar, porque el camino
> pesa en el corazón. ¡El viento helado,
> y la noche que llega, y la amargura
> de la distancia!... En el camino blanco
>
> algunos yertos árboles negrean;
> en los montes lejanos
> hay oro y sangre... El sol murió... ¿Qué buscas,
> poeta, en el ocaso?
>
> (p. 113)

En este cuadro, Antonio Machado —caminante de la vida— se autorretrata genialmente como hombre y como poeta.

Y llegamos a *Campos de Castilla* (1907-1917), que se abre con su "Retrato", con total voluntad de serlo, superando en profundidad e irradiación a la mejor de las fotografías, o a la obra más acabada de un pintor genial. Domina en todo él una técnica sintética, a la que contribuyen las alusiones mitológicas, históricas y literarias, distribuidas en las cinco primeras estrofas, de inspiración modernista. Pero, a partir de los dos versos finales de la quinta estrofa —exacta mitad del poema—, Machado abandona aquel preciosismo retórico y se acoge a un estilo sencillo y directo. No es que el retrato se interiorice —puesto que la relación con el mundo no desaparece—, sino que la expresión se hace más verdadera: más auténticamente machadiana, hasta terminar en unos versos patéticos impresionantes.

En este retrato, Machado abarca la totalidad de su vivir: desde su infancia hasta la muerte. Aquélla, como un pasado que recuerda; ésta, como un porvenir. Pasando por su juventud y extendiéndose en su madurez, período desde el cual se describe hacia atrás, en presente y hacia adelante, en futuro: en ciclo completo de vida recordada, meditada, figurada y soñada. Precisemos los detalles del cuadro, en que los tiempos vitales se conjugan con los espacios vividos.

Antonio Machado se recuerda y se contempla para autoanalizarse y resumirse en epítetos claros y señeros. Constatamos su sinceridad autocrítica. Incluye en el autorretrato al hombre y al poeta —siempre inseparables—, a quienes enjuicia y clasifica. El poema, así, es confesión humana, declaración de principios —políticos, estéticos y morales—, manifiesto poético y hasta descripción indumentaria. Sinceridad, humildad y orgullo se transparentan sin velos. Estilísticamente, el retrato emplea imágenes visuales y acústicas, notas cromáticas y resonancias que amplían sus límites espaciales y temporales.

El primer serventesio establece la temporalidad del total re-

trato, unida a la memoria: los días infantiles se vinculan al patio del Palacio de las Dueñas, su juventud a Castilla; su historia es dolorosa y no quiere recordarla. El segundo serventesio es la síntesis de su experiencia amorosa —en la que admite una fatalidad— y la objetivación de su presencia externa en la que incluye un "vosotros" y un "ellas", al mismo tiempo que autoevaluación erótica: "Ni un seductor Mañana, ni un Bradomín he sido..." (p. 125). La tercera estrofa contiene la síntesis de su retrato ético-político: en su temperamento hay ápices demagógicos que no se declaran en su poesía, más cerca de las formas clásicas y tradicionales que de las románticas. Más que buen cristiano —o quizá católico— "que sabe su doctrina", se sabe y se siente hombre bueno. La cuarta y la quinta exponen su credo estético: ama la belleza, las viejas formas clásicas renacentistas unidas a las modernas; pero, en cambio, desdeña la retórica y tampoco es un poeta "del nuevo gay-trinar" de última moda. Le parece desdeñable la canción externa, hueca, operística o coral, pues él se afana en descubrir su propia voz, única y distinta:

> A distinguir me paro las voces de los ecos,
> y escucho solamente, entre las voces, una.

En la sexta estrofa se hace su ya célebre pregunta: "¿Soy clásico o romántico?". No lo sabe, aunque está seguro de algo: de que la poesía no es cosa creada doctamente. Y esta valoración enlaza lo poético-artístico con el hombre de carne y hueso y con el hombre moral:

> [...] Dejar quisiera
> mi verso, como deja el capitán su espada:
> famosa por la mano viril que la blandiera,
> no por el docto oficio del forjador preciada.

El hombre, sí, héroe siempre o víctima, por encima del orfebre y del preciosista. Antonio Machado exige al poeta —y se exige—

más humanidad que oficio sapiente. La séptima estrofa abre la puerta a la confesión interior: Antonio Machado —al dialogar con Dios, consigo mismo y con los demás hombres— afirma su hombredad:

> Converso con el hombre que siempre va conmigo
> —quien habla solo espera hablar con Dios un día—;
> mi soliloquio es plática con este buen amigo
> que me enseñó el secreto de la filantropía.
>
> (p. 126)

El hombre solo afirma al hombre universal: el 'yo', el 'nosotros' y el 'todos'. He aquí la antropología machadiana. Quien más se adentra, más se entrega y se comunica, en un proceso de ósmosis íntima. La octava estrofa alejandrina es una declaración de orgullo personal, puesto que su filantropía es digna y no limosnera. No debe nada a nadie, si no es a sí mismo. En cambio, adéudanle los hombres lo que él ha escrito. De estos versos emerge el retrato de un hombre que vive una vida noble y sencilla. El último serventesio se abre hacia el futuro: a la muerte del poeta, que éste ve como una culminación de su evangelio ético, practicado y vivido sin desvíos ni compromisos. Machado, al escribir estos versos, ignoraba que habían de ser proféticos: premonición exacta de su fin en Collioure.

> Y cuando llegue el día del último viaje,
> y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
> me encontraréis a bordo, ligero de equipaje,
> casi desnudo, como los hijos de la mar.

Antonio Machado —como Rilke— tuvo su propia muerte: la soñada o prevista en estos versos. El retrato incluye, pues, una muerte *a priori*, saliendo de sí mismo para al fin encontrar su fin y su principio, en completa *reditio* temporal. Retrato más allá de

sí mismo: de su carne corpórea, de su intimidad psicológica y de su final.

En el poema titulado "El tren" —CX—, se nos aparece la realidad viva y existencial —no poetizada— de Antonio Machado. Nos da éste datos precisos de sí mismo, afirmando otra vez su humanidad de hombre corriente y pobre —al que le gusta viajar—, en sencillos versos de acuidad fotográfica:

> Yo, para este viaje
> —siempre sobre la madera
> de mi vagón de tercera—,
> voy ligero de equipaje.
> Si es de noche, porque no
> acostumbro a dormir yo,
> y de día por mirar
> los arbolitos pasar,
> yo nunca duermo en el tren,
> y, sin embargo, voy bien.
>
> (p. 143)

Hombre entre los hombres, describe su viajar despierto...

En la breve silva-romanceada siguiente —"Noche de verano" (CXI)—, el poeta pergeña su retrato, sobre un fondo de noche soriana, en sólo dos versos en los que trasciende su soledad y su hábito —placer— caminante: "Yo en este viejo pueblo paseando / solo, como un fantasma" (p. 144). Nada menos y nada más. Retrato brevísimo, sí, pero de cuerpo entero, sobre el ámbito de Soria. Estampa ésta azoriniano-machadesca, llena de elementos temporales que se sobreponen sobre el espacio.

En la parte octava de "Campos de Soria" —CXIII—, serie de paisajes diversos contemplados en ocasiones distintas, Antonio Machado se ve junto al Duero y, contemplando los álamos, los proclama árboles del amor, acaso porque fueron testigos del suyo, como lo fueron —y aún lo son— de tantos enamorados. Y, en este fondo soriano —hecho de follajes dorados, con sonidos

de río y de pájaros—, presueña una primavera, en circular temporalidad. La metáfora guerrera "barbacana" añade al cuadro un trasfondo histórico. Los álamos van con él, vaya por donde vaya, pues han arraigado en su corazón. El retrato machadiano cobra raíces y se vincula a un paisaje fluvial y arbóreo:

> [...] álamos del amor cerca del agua
> que corre pasa y sueña,
> álamos de las márgenes del Duero,
> conmigo váis, mi corazón os lleva!
>
> (p. 149)

El hombre y el poeta —en un espacio paisajístico que es testigo del amor humano— se insertan en ciclos temporales que se repiten. El retrato acusa espacialidad y temporalidad que se funden en una misma emoción de vida.

Muere Leonor en 1912 y el poeta se traslada a Baeza, en tierras andaluzas. Su retrato en ésta se nos presenta en "Caminos" —CXVIII—. La ciudad le sirve de fondo, además del paisaje —el Guadalquivir, los montes, los caminos blancos—:

> De la ciudad moruna
> tras las murallas viejas,
> yo contemplo la tarde silenciosa,
> a solas con mi sombra y con mi pena.
>
> (p. 175)

Le vemos solo, contemplando el transcurrir del tiempo —la tarde—, con la sola compañía de su sombra y el recuerdo doloroso de la esposa muerta. Al final del poema, el lamento del hombre sin su amada: "¡Ay, ya no puedo caminar con ella!" (p. 176). Paseante incompleto el de este retrato, en que abunda el espacio paisajístico —presencia, con abundantes elementos y notas de co-

lor— y, en contraste, la ausencia humana: oquedad en el alma del hombre causada por la muerte. Retrato, pues, de vacío existencial y anímico, sobre un fondo de paisaje andaluz otoñal. La pena ha entrado en el retrato, en la descripción de Baeza y sus caminos.

El autorretrato sigue en el poema siguiente —CXIX—, en el que el poeta vuelve a aparecer solo, sin fondo alguno, con la única presencia de su Dios interior. El clamor de su alma se resuelve en estoicismo:

> Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería.
> Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.
> Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía.
> Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar.
>
> (p. 176)

En el poema CXXI, el poeta se transporta nuevamente a Soria, junto al Duero, sus "plomizos cerros" y sus "raídos encinares". Los dos tiempos del vivir —pasado y presente— entran en el retrato. Y también dos espacios, dos fondos, dos paisajes: el de Soria y el de Baeza. Amor y soledad, en ausencia y presencia. El autorretrato se ahonda en doble profundidad espacial y temporal, de vida y muerte.

En el romance CXXIII, Antonio Machado lleva a su autorretrato el ámbito y la presencia de la muerte: el momento mismo en que fallece Leonor —"una noche de verano" (p. 177)—. Narra su llegada —silenciosa, indiferente, aunque con figura humana—, el sereno tránsito de la esposa-niña y su dolor. Lo que más emociona en el cuadro es su pregunta sin respuesta: "¿Qué has hecho?". Y la constatación del fragilísimo vivir: "¡Ay, lo que la muerte ha roto / era un hilo entre los dos!" (p. 178). Es un triple retrato, dominado por la alegoría de la Muerte. (Y el lector recuerda a Valdés Leal.) Pero lo que vibra en el alma del lector son los dos versos finales transcritos. Aún la presencia y,

de súbito, la ausencia: leve paso del vivir al morir, resuelto en sueño tranquilo.

En el poema que sigue —el CXXIV—, Machado contempla la llegada de la primavera al paisaje de Soria: la Naturaleza triunfa sobre la muerte con su perpetuo retorno, y le hace concebir la esperanza de un ulterior reencuentro con Leonor:

> [...] esta amargura que me ahoga fluye
> en esperanza de Ella...
>
> (p. 178)

Pero el retrato acusa su amargo dolor, y el lector lo percibe. También comprueba que el poeta sigue contemplando la Naturaleza, buscando en ella un imposible consuelo.

El poema CXXV es un resumen de la vida de Antonio Machado y añade notas importantes en el autorretrato que se va configurando a lo largo de sus poesías. Se declara "extranjero" en los campos de su tierra andaluza —aunque ahora vive en ella—, porque tuvo "patria donde corre el Duero / por entre grises peñas" (ibidem), "allá en Castilla" (p. 179). Aquí, en Andalucía, quisiera cantar sus recuerdos de infancia, las imágenes luminosas de paisajes y ciudades... Pero no puede hacerlo, porque le "falta el hilo que el recuerdo anuda / al corazón, el ancla en su ribera" (p. 179). Así, la evocación andaluza no presta verdadero fondo —espiritual, almificado— al retrato del poeta, el cual vibra tan sólo sobre un fondo soriano, empapado de experiencia amorosa, creadora de patria verdadera.

Pero la vida sigue y volvemos a ver el retrato del poeta en "Otro viaje" —CCVII—, otra vez en tren. Jaén es el nuevo paisaje y en él luce la primavera. La presencia física del poeta es advertible en otro tren, que es el mismo de siempre:

La luz en el techo brilla
de mi vagón de tercera.
¡Este insomne sueño mío!
¡Este frío
de un amanecer en vela!

(p. 181)

Despierto siempre en el jadeante tren, contemplando lo de fuera y lo de dentro: paisajes y gentes viajeras. Todo entra en el retrato. ¿Menos solo el poeta? Un señor dormido, un fraile, un cazador...

Yo contemplo mi equipaje,
mi viejo saco de cuero;
y recuerdo otro viaje
hacia las tierras del Duero.
Otro viaje de ayer
por la tierra castellana
—¡pinos del amanecer
entre Almazán y Quintana!—.
¡Y alegría
de un viajar en compañía!

(p. 181)

Dos paisajes, dos amaneceres, entran en el retrato, además de los viajeros. Entre éstos, el poeta no se siente acompañado y añora a Leonor, su verdadera compañía. ¡Unión rota por la muerte! Ella y el paisaje soriano están ausentes. El paisaje andaluz —presente— no le llega al alma y no le acompaña: no va con él. Y Antonio Machado siente su soledad y la sequedad de lo que le rodea. El poema termina en una redondilla profundamente desolada que da su pátina a todo el retrato: la soledad es su sola compañía.

Tan pobre me estoy quedando,
que ya ni siquiera estoy
conmigo, ni sé si voy
conmigo a solas viajando.

(p. 182)

Los retratos de Baeza se muestran empañados por la pena y la soledad, aunque en el fondo se extienda un paisaje y se muevan gentes en un primer término. Pero la visualidad es vigorosa y sus trazos dibujísticos y pictóricos muy vivos.

En "Poema de un día" —CXXVIII— hallamos un completo retrato de Antonio Machado en el período de su vida que transcurrió en Baeza. Con él se prosigue la elaboración de esa especie de *film* biográfico que va transcurriendo ante nosotros, de poema a poema. Antonio Machado se hace fotograma o pintura en movimiento, más o menos lírica, más o menos realista: tiempo humano que transcurre por fuera y por dentro, acontecer exterior y psíquico —siendo éste poco variable. Las circunstancias vitales —incluyendo en éstas su trabajo intelectual y poético—, se van enlazando en el transcurrir del hombre y van constituyendo 'la película' viva, el 'retrato' completo de su existir y de su crear.

En el poema citado —que se subtitula "Meditaciones rurales"— vemos a Machado como "profesor de lenguas vivas" "en un pueblo húmedo y frío, / destartalado y sombrío, / entre andaluz y manchego [...]" (p. 182). Es Baeza y representa la transición entre Leonor —Soria— y Guiomar —Madrid y Segovia. Es el fondo del retrato y rima bien con el estado de su alma, desde antiguo "destartalada" para el poeta. Entra en este fondo la intrahistoria de Baeza, con sus labradores y su lluvia de invierno. El poeta, en su estancia "iluminada" por la luz invernal, sueña y medita como siempre. Le acompaña el reloj con su tictic, "siempre igual, / monótono y aburrido" (p. 183). Con él entra en el relato la dimensión acústica del tiempo. Esta monoto-

nía, según Machado, "mide el tiempo vacío" de los pueblos. Y el "tic-tic" del reloj presente le lleva a recordar ese "tic-tic" en otro día. Y, así, en *flash-back* acústico —que también entra en el retrato—, revive:

> [...] Era un día
> (tic-tic, tic-tic) que pasó,
> y lo que yo más quería
> la muerte se lo llevó.
>
> (p. 183)

Leonor incorpora su ausencia-presencia al retrato que continúa haciéndose en una dimensión presente: se oyen campanas actuales, la lluvia continúa repiqueteando... El poeta —en su monólogo—, entre tanto, invoca a Dios, sintiendo la amargura unamuniana "de querer y no poder / creer, creer, creer!" (p. 184). La angustia del agnóstico penetra en el drama interior del cuadro, mientras va anocheciendo. Antonio Machado pinta en su cuadro —con humor casi irónico— detalles de su realidad cotidiana, de su intrahistoria habitual:

> [...] el hilo de la bombilla
> se enrojece,
> luego brilla,
> resplandece
> poco más que una cerilla.
> Diso sabe dónde andarán
> mis gafas... entre librotes,
> revistas y papelotes,
> ¿quién las encuentra?... Aquí están.
> Libros nuevos. Abro uno
> de Unamuno.
>
> (p. 184)

Y entabla una conversación con el gran vasco, con cuya filosofía estima coincidir:

> Ésa tu filosofía
> que llamas diletantesca,
> voltaria y funambulesca,
> gran don Miguel, es la mía.
>
> (p. 185)

Después de citar a Bergson sigue con reflexiones propias sobre la vida libre o sierva, sobre su vanidad, etc. Pero deja de llover y quiere salir de su casa:

> Mi paraguas, mi sombrero,
> mi gabán... El aguacero
> amaina... Vámonos, pues.
>
> (p. 186)

El retrato se continúa en tanto que el día sigue. Ya es de noche. El tiempo ha ido transcurriendo. Y Antonio Machado nos lleva al fondo de una botica, donde se habla de liberales y conservadores... "Todo llega y todo pasa"... Pinta con ironía la intrahistórica conversación... También se discuten las faenas del campo, con sus ciclos... Y la charla sigue... "Hasta mañana, señores" (p. 187). Volvemos, con el poeta, imaginariamente a la habitación de su casa. Vuelve a sonar el tic-tic del reloj:

> [...] Ya pasó
> un día como otro día,
> dice la monotonía
> del reló.

La monótona vida y el aburrimiento del poeta en Baeza han entrado en el cuadro y, con ellos, el vivir entero del pueblo. El

poeta vuelve a sus lecturas filosóficas: sobre su mesa están *Los datos de la conciencia* del maestro Bergson. Machado se anima a comentar el yo fundamental... El monólogo termina con un ¡ay! del 'yo' machadiano que anhela libertarse de su carne... Antonio Machado ha incorporado a este retrato las diversas vivencias de un día, en transcurrir sucesivo. Meditación, lecturas, monólogos, se entretejen con el llover y las conversaciones de la botica... El poeta se ha retratado con cabal fidelidad, sin lirismo, dándonos su intrahistoria y la de Baeza. Las sucesivas estampas —interiores y exteriores— se ordenan en el poema con ritmo de película, con fondo acústico y hasta con voces en *off*.

En los *Proverbios y cantares* (CXXXVI) —escritos en Baeza en 1913—, Antonio Machado reflexiona sobre sí mismo y se autoanaliza. Su autorretrato revela aquí, especialmente, al hombre moral. En el primer poemilla declara:

> Nunca perseguí la gloria
> ni dejar en la memoria
> de los hombres mi canción [...]
>
> (p. 197)

Prefiere las formas que brillan y desaparecen "como pompas de jabón". Se inclina a una poesía fenomenológica y temporal y no le preocupa la eternización. Al ser afectado por la muerte, Antonio Machado constata la inanidad de todo: vanidad de vanidades. Y este desengaño del mundo le hace ver —en el poemilla VII— lo que antes no veía: la realidad objetiva, sin la ennoblecedora poetización:

> Yo he visto garras fieras en las pulidas manos;
> conozco grajos mélicos y líricos marranos...
> El más truhán se lleva la mano al corazón,
> y el bruto más espeso se carga de razón.
>
> (p. 199)

El autorretrato imaginario nos va descubriendo un cambio en el hombre Antonio Machado: a un hombre que calza ahora las gafas de la objetividad histórica.

En el poemilla VIII aplica su deseo de realidad sin engaños a sí mismo: a su pensar metafísico y poético.

> En preguntar lo que sabes
> el tiempo no has de perder...
> Y a preguntas sin respuesta,
> ¿quién te podrá responder?

Le parecen inútiles, pues, sus interrogaciones líricas. El moralista enjuicia la validez de su poetizar. Y el retrato imaginario de Antonio Machado cobra ahora un ceño juzgador y escéptico, que reemplaza a la ensoñadora mirada.

Su actitud crítica también la aplica a la ética cristiana —en el XI—, como contradiciendo su inclinación a la piedad, y elogiando el valor y el coraje, el heroísmo quijotesco. He aquí su nuevo código:

> La mano del piadoso nos quita siempre honor;
> mas nunca ofende al darnos su mano el lidiador.
> Virtud es fortaleza, ser bueno es ser valiente;
> escudo, espada y maza llevar bajo la frente;
> porque el valor honrado de todas armas viste.
> Que la piqueta arruine, y el látigo flagele;
> la fragua ablande el hierro, la lima pula y gaste,
> y que el buril burile, y que el cincel cincele,
> la espada punce y hienda y el gran martillo aplaste.
>
> (p. 199)

Hay que luchar valientemente por la verdad, blandiendo las ideas como espadas. Antonio Machado esboza, ahora, un escorzo espiritual combativo, contradictorio y esforzado, a más de

sentencioso. Proclama una bondad activa y valerosa. Su ceño adquiere un vigor de capitán dispuesto a la batalla. De la compasiva piedad ha pasado a la praxis activa. Su temple, ahora, es enérgico. La actitud contemplativa ha cedido el paso a una tendencia pragmática.

En el poemilla XII, con unas pocas palabras, resume su desengaño de hombre y de poeta:

> ¡Ojos que a la luz se abrieron
> un día para, después,
> ciegos tornar a la tierra,
> hartos de mirar sin ver!
>
> (p. 200)

Fugacidad del vivir, inutilidad del contemplar, ante la Nada que aguarda. Antonio Machado no cree ya ni en el recuerdo, ni en el sueño, ni en la poesía, que antes le salvaban de la temporalidad.

Sin embargo, en el poemilla XIII, aún parece creer en la bondad: en una bondad razonable:

> Es el mejor de los buenos
> quien sabe que en esta vida
> todo es cuestión de medida:
> un poco más, algo menos...
>
> (p. 200)

Y en la bondad —en el XIV— que no distingue y sobrepasa las valoraciones de la moral convencional:

> El bueno es el que guarda, cual venta del camino,
> para el sediento el agua, para el borracho el vino.

El poemilla XXIII es un sintético retrato del poeta en aquellos días: externo e interno.

No extrañéis, dulces amigos,
que esté mi frente arrugada;
yo vivo en paz con los hombres
y en guerra con mis entrañas.

(p. 202)

Su lucha interior le envejece.

En los poemillas XXVIII, XXIX, XXX y XXXVII, Antonio Machado incluye en su meditar a los hombres: como ellos, pelea con Dios, hace su camino al andar, al esperar desespera, y con el barro quisiera hacer una copa para que beba el hombre hermano. En casi todos domina su amor al prójimo: amor activo, práctico, en el que resuelve sus dudas con respecto a la validez o inanidad de la vida y de la creación. Y así se anima a sí mismo, con todos los demás, en el poemilla XXXVIII:

¿Dices que nada se crea?
Alfarero, a tus cacharros.
Haz tu copa y no te importe
si no puedes hacer barro.

(p. 206)

Pero su amor al prójimo no le encubre la realidad que observa. Así ironiza, didáctica y noventayochescamente, en el L y LIII:

—Nuestro español bosteza.
¿Es hambre? ¿Sueño? ¿Hastío?
Doctor, ¿tendrá el estómago vacío?
—El vacío es más bien en la cabeza.

(p. 208)

Ya hay un español que quiere
vivir y a vivir empieza,
entre una España que muere
y otra España que bosteza.

Españolito que vienes
al mundo, te guarde Dios.
Una de las dos Españas
ha de helarte el corazón.

(p. 209)

La expresión de Antonio Machado se ha vuelto irónica y un tanto amarga. No sólo le ha afectado la muerte de Leonor, sino que el contorno socio-histórico español le preocupa y le decepciona. Delata al hombre cívico descontento que quisiera cambiar las estructuras culturales y políticas de su patria: es el poeta civil a quien no engaña la realidad. Todos estos proverbios y cantares son un índice de su pensar cotidiano y de su conducta ante los hombres: enriquecen, por tanto, la progresión imaginaria del retrato machadiano.

En el elogio "A Xavier Valcarce" —CXLI—, Antonio Machado añade un nuevo detalle a la pintura de sí mismo y se refiere a su creación poética. Nos confiesa que, después de la muerte de Leonor, se le ha dormido la voz, se le ha secado la inspiración. Ya no es el "aprendiz de ruiseñor" que un día fuera. Y se pregunta por qué, tratando de indagar la causa de su atonía lírica:

[...] ¿será porque el enigma grave
me tentó en la desierta galería,
y abrí con diminuta llave
el ventanal del fondo que da a la mar sombría?
¿Será porque se ha ido
quien me asentó los pasos en la tierra,
y, en este nuevo ejido
sin rubia mies, la soledad me aterra?

(p. 216)

Antonio Machado nos revela que allí, en Baeza —en tremenda soledad y desamparo después del fallecimiento de Leonor—, se

le había hecho presente la presencia de la Nada, y, consecuentemente, la inanidad de su propio vivir. No llega a discernir cuál sea la razón de su sequedad, pero sí sabe que no puede cantar. En cambio, su corazón reza "un salmo quedo" (ibidem). La palabra poética se ha tornado silenciosa oración del alma. El autorretrato se interioriza, se ahonda más allá —y más dentro— del verso.

Antonio Sánchez-Barbudo señaló ya el "valor anecdótico, biográfico" [8] del primer poema de "Hacia la tierra" —CLV—. Por él podemos imaginarnos a Antonio Machado paseando por un pueblo andaluz, mirando furtivamente hacia "Rejas de hierro; rosas de grana" (p. 237). El poeta se incluiría acaso entre los galanes que rondan, entre el notario y el usurero, porque sabe que aún hay fuego en su corazón; pero desiste de ello porque se ve por fuera, visión que coincide con la de los demás. Y el poema se acaba con una nota enternecedora que viene a colorear su retrato con un tono melancólico:

> También yo paso, viejo y tristón.
> Dentro del pecho llevo un león.
>
> (p. 238)

El poemilla siguiente insiste en esta actitud machadiana de renuncia y de esperanza:

> Aunque me ves por la calle,
> también yo tengo mis rejas,
> mis rejas y mis rosales.
>
> (ibidem)

Es decir, sus "rejas" son sus inhibiciones y sus "rosales" son su esperanza de amor a pesar de la edad. (Parece aquí que Machado está casi intuyendo ya a Guiomar.)

En la Galería VII de CLVI,[9] Antonio Machado nos describe sus ojos metafóricamente, concretizándolos en un estereoscopio.[10] Éste es vano porque su emoción se ha apagado, pues vive sin amor. El poeta, a través de sus ojos fríos, nos muestra su espíritu y cómo ve el mundo, a pesar de que la luz los colma y sigue la música de las esferas.

> Han cegado mis ojos las cenizas
> del fuego heraclitano.
> El mundo es, un momento,
> transparente, vacío, ciego, alado.
>
> (p. 242)

Sus ojos no le sirven para ver el mundo en plenitud, porque carecen de amor. Sin éste, ni ojos ven ni alma siente. El cosmos es un hueco o un vilano. Becquerianamente, Machado concedía ojos ciegos a este autorretrato pintado hacia 1924.

En el poema "La luna, la sombra y el bufón" —CLVII—, escrito en Segovia y publicado en 1920 —y, por tanto, más antiguo que el anterior—, Antonio Machado introduce la presencia de su sombra que dibuja en la pared su caricatura. Le vemos en su cuarto, paseando en él, iluminado por la luna. Se siente solo y viejo y, para no dolerse de sí mismo, prefiere burlarse y esperpentizarse:

I

> Fuera, la luna platea,
> cúpulas, torres, tejados;
> dentro, mi sombra pasea
> por los muros encalados.
> Con esta luna, parece
> que hasta la sombra envejece.
>
> (p. 242)

El cuadro nos presenta un fuera y un dentro. De la interrelación de los espacios —luz y sombra— resulta un claroscuro resuelto en caricatura. Y notemos cómo la conciencia temporal es transferida a la sombra y, en consecuencia, intensificada.

II

Se pintan panza y joroba
en la pared de mi alcoba,
Canta el bufón:
¡Qué bien van,
en un rostro de cartón
unas barbas de azafrán!

(ibidem)

Aunque se ponga careta de juventud, nada puede borrar la "vejez intranquila": de ahí que toda cenesteria sea inútil e "ingrata".

En las *Canciones de tierras altas* —en la x—, Antonio Machado se ve en un tren que cruza por el Guadarrama en dirección a Madrid. Fuera, la luna; dentro, una madre con su niño dormido, un trágico viajero —que casi parece un doble del poeta, pues habla solo y, cuando mira, "nos borra con la mirada"—. Todos se evaden y Antonio Machado recuerda las tierras de Soria. Éstas levantan la memoria de Leonor y el deseo de verla en un más allá. Entonces se dirige a Dios, en ansia de eternización, pues si le viera, también volvería a ver a la esposa:

Y tú, Señor, por quien todos
vemos y que ves las almas,
dinos si todos, un día
hemos de verte la cara.

(p. 246)

En las *Canciones*, Antonio Machado se asoma brevemente a la VI. Volvemos a verlo solo, silencioso, contemplativo:

Noche castellana;
la canción se dice,
o, mejor, se calla.
Cuando duerman todos,
saldré a la ventana.

(p. 248)

Y parecida imagen se insinúa en la IX:

¡Blanca hospedería,
celda de viajero,
con la sombra mía!

(ibidem)

La XII es un rápido *flash-back* a Soria y a Leonor. Y un nuevo detalle autobiográfico —que no requiere comentario— se introduce en el constante retrato que avanza y retrocede:

En Santo Domingo,
la misa mayor.
Aunque me decían
hereje y masón,
rezando contigo,
¡cuánta devoción!

(p. 249)

En los *Proverbios y cantares* —CLXI— encontramos algunos muy significativos para el estudio del 'retrato' en la poesía de Machado. Son tan concisos, tan claros y tan sencillos, que sería obvia toda explicación o glosa. Muchos podrían servir para una interpretación metafísica del autorretrato.

III

Todo narcisismo
es un vicio feo,
y ya viejo vicio.

IV

Mas busca en tu espejo al otro,
al otro que va contigo.

VI

Ese TÚ narciso
ya no se ve en el espejo
porque es el espejo mismo.

(p. 253)

XIV

Nunca traces tu frontera,
ni cuides de tu perfil;
todo eso es cosa de fuera.

(p. 254)

XV

Busca tu complementario,
que marcha siempre contigo
y suele ser tu contrario.

(p. 255)

XXXVI

No es el yo fundamental
eso que busca el poeta,
sino el tú esencial.

(p. 258)

XXXIX

Busca en tu prójimo espejo;
pero no para afeitarte,
ni para teñirte el pelo.

(p. 259)

L

Con el tú de mi canción
no te aludo, compañero;
ese tú soy yo.

(p. 260)

Preocupación por 'el otro' y 'lo otro', ya vieja en Antonio Machado. El "espejo" a que alude es, naturalmente, el alma. Ese 'otro' que está dentro de él es del 'otro' que está fuera. Su narciso no se refleja a sí mismo sino el mundo, 'el otro', cuyo presagio está dentro de nosotros mismos. Antonio Machado afirma una y otra vez la necesidad del 'otro': la necesidad de amor. El 'otro', finalmente, al servirnos como espejo, debe servirnos para sacar a luz lo más hondo, puro y noble de nuestro ser.

El poemilla LXVI afirma el porqué de su autorretrato: es una búsqueda de los demás, para completarse en su soledad de monada solitaria:

Poned atención:
un corazón solitario
no es un corazón.

(p. 263)

En "Los ojos" de "Parergón" —CLXII—, Antonio Machado alude claramente a sí mismo en un 'él' anónimo —en un retrato en tres fases o tiempos—, y en el que constatamos su reprimi-

da necesidad de amor y su pudorosa timidez erótica. Se ve hacia atrás, remontándose en el tiempo.

> Cuando murió su amada
> pensó en hacerse viejo
> en la mansión cerrada,
> solo, con su memoria y el espejo
> donde ella se miraba en claro día.
> Como el oro en el arca del avaro,
> pensó que guardaría
> todo un ayer en el espejo claro.
> Ya el tiempo para él no correría.
>
> (p. 270)

Mas éste fue transcurriendo y, al transcurrir, fue apagando el recuerdo de los ojos amados: "¿Cómo eran —preguntó—, pardos o negros [...]?". La memoria es frágil o el tiempo la destruye.

En otra primavera, de pronto, ve unos ojos vivos, reales y actuales, en una ventana: y ellos le recuerdan exactamente los de la amada que ha olvidado. La vida vence el dolor de la muerte y del olvido. Pero el poeta —sumergido en un 'él'— pasa de largo y vuelve a su dolor ensimismado: "su doble luto, el corazón cerrado"

> De una ventana en el sombrío hueco
> vio unos brillar. Bajó los suyos,
> y siguió su camino... ¡Como ésos!
>
> (p. 270)

La fidelidad a Leonor le impone la renuncia a un nuevo amor posible. Pero, poco a poco, se va abriendo a él, insinuándose recatadamente.

Sea quien sea la "bella dama" a quien el poeta envía su retrato —o sea, sólo una fantasía de inspiración renacentista, o un

deseo de amor expresado a través de la ficción poética—, él es, sin duda, el retratado que aparece en los tres sonetos reunidos bajo el título "Glosando a Ronsard" —CLXIV—. Tales sonetos exteriorizan detalles físicos que se corresponden muy bien con las fotografías, retratos y dibujos que conocemos sobre el poeta. Ese 'parecido' que, según Antonio Machado, debía de tener todo buen retrato, es evidente en ellos. Pero lo exterior traduce el carácter del hombre, el estado de su alma y también su inquietud erótica en aquellos años, entre la fidelidad a Leonor y un anhelo amoroso que busca satisfacción real.

Los dos primeros sonetos contienen rasgos físicos; el tercero, una distorsión de ellos y un ahondamiento en el hombre moral. En el que inicia el conjunto, píntase así, subrayando cuanto es vejez, sin disimulo:

> Cuando veáis esta sumida boca
> que ya la sed no inquieta, la mirada
> tan desvalida (su mitad, guardada
> en viejo estuche, es de cristal de roca),
>
> la barba que platea, y el estrago
> del tiempo en la mejilla [...]
>
> (p. 271)

¿Cómo aceptar su amor, tan "a deshora"?

En el segundo soneto, el retrato extrema sus detalles naturalistas, casi despiadadamente, a través de imágenes de caducidad vegetal, en un contraste entre el hoy y el ayer.

> Como fruta arrugada, ayer madura,
> o como mustia rama, ayer florida
> y aún menos, en el árbol de mi vida,
> es la imagen que os lleva esa pintura.
>
> (p. 272)

Y procura despertar a la dama de su sueño, desilusionarla, haciéndole ver su 'realidad'.

El tercero insinúa la solución al conflicto: que la posible amada 'vea' al poeta en sus canciones, al hombre interior, por debajo del retrato físico y de su máscara temporal. Debajo del perfil físico, un hondo perfil moral y el agua de su espíritu. Esa 'figura', además, revela siempre a un hombre enamorado, arrebatado o "timorato", sea su amada real o soñada.

> Pero si os place amar vuestro poeta,
> que vive en la canción, no en el retrato,
> ¿no encontraréis en su perfil beato
> conjuro de esa fúnebre careta?
>
> Buscad del hondo cauce agua secreta,
> . . . . . .
>
> Desdeñad lo que soy; de lo que he sido
> trazad con firme mano la figura:
> galán de amor soñado, amor fingido,
>
> por anhelo inventor de la aventura.
> Y en vuestro sabio espejo —luz y olvido—
> algo seré también vuestra criatura.
>
> (pp. 272-273)

Verso final en que Machado afirma su creencia de que los amantes se crean mutuamente. Él se da cuenta de que la carne es sólo apariencia, en tales alturas de la vida; que sólo el alma y lo que el hombre hace son reales y verdaderos, pues no les afecta la destrucción temporal. ¿Se ofrece al nuevo amor con el corazón maduro —"fruta sabrida" (p. 272)—?

En "Esto soñé" —también soneto de la serie CLXIV—, tras repetir "que el caminante es suma del camino" (p. 273), Antonio Machado confiesa haber puesto desde antiguo "un duro fre-

no" a su corazón, por fidelidad al amor que guardaba en su alma; pero ahora se da cuenta de que sólo era un sueño: el sueño de un sueño. Pero también se vio como un hombre que llevaba en su mano el fuego de la vida, "sin cenizas el fuego heraclitano" (ibidem). El tiempo no ha destruido aún su capacidad de amor, su anhelo vital: han sobrevivido, a pesar de fidelidades e inhibiciones. Antonio Machado estaba descubriéndose otro, siendo el mismo, ansiando renovarse por un nuevo amor.

Pero el recuerdo de Leonor es poderoso, pues ha conformado largamente su vivir y su soñar. Así, en el soneto "El amor y la sierra" —amparándose en el anónimo de un "jinete", de una tercera persona y en un tiempo imperfecto, en que pasado y presente se confunden— entrevé a la amada visionariamente. Cabalga —en este retrato— por "agria serranía". Un paisaje de "roca cenicienta" y cielo tormentoso se alza en el fondo del cuadro, abriéndose a un tras-paisaje, en visión maravillosa. Paisaje que se dinamifica visual y acústicamente, al estallar el resplandor del rayo:

> Y hubo visto la nube desgarrada,
> y dentro la afilada crestería
> de otra sierra más lueñe y levantada
>
> —relámpago de piedra parecía—.
> ¿Y vio el rostro de Dios? Vio el de su amada.
> Gritó: ¡Morir en esta sierra fría!
>
> (pp. 273-274)

Tras el paisaje real, otro paisaje, lueñe: en él, la entrevisión de la amada, confundida con la muerte. El "jinete" que se sueña ser y que pinta Machado, es un desdoblamiento simbólico en la historia de sus autorretratos: se inserta en un doble espacio real y visionario, en un doble papel de jinete y enamorado de la amada-muerte, en un juego de espejos cósmicos, humanos y metafísicos.

El retrato machadiano ha ganado complejidad, hondura de enfoque, trasrealidad, al trasponer sus planos, sueños y anhelos.

En el cuarto de "Los sueños dialogados", al vivificar, humanizar y personificar su soledad —puesto que busca humana compañía en ella—, Antonio Machado configura su propia alma. Velada, misteriosa compañera y "musa" a quien convoca. Así, al tratar de pintarla, pinta su propia intimidad:

¡Oh soledad, mi sola compañía!
. . . . . .

Ausente de ruidosa mascarada,
divierto mi tristeza sin amigo,
contigo, dueña de la faz velada,
siempre velada al dialogar conmigo.

(p. 286)

No le importa saber quién sea ontológicamente: no es el enigma de su espejo íntimo lo que le preocupa ahora. Sólo quisiera descubrir el misterio de su voz y un semblante que le mire y que, al mirarle, le revele el secreto de su alma:

Descúbreme tu rostro: que yo vea
fijos en mí tus ojos de diamante.

(ibidem)

Alma y soledad, así, configuran una especie de corporeidad que se proyecta en el retrato: el lector las visualiza en un cuadro visionario, aunque no llegue, como no llegó el poeta, a desvelar su misterio.

En el soneto v de CLXV, Antonio Machado se encubre en un 'otro', pero en él pinta su propio retrato. El terceto final, sobre todo, es una síntesis de su vida desde el fallecimiento de Leonor: son versos de emoción muy concentrada, pero muy rea-

les y plásticos. Antes de ellos, el poeta ha dicho que la ceniza del amor no puede guardar el fuego: desvarío es pensarlo. Sólo muerte hallará en su vida.

> Con negra llave el aposento frío
> de su tiempo abrirá. ¡Desierta cama
> y turbio espejo y corazón vacío!
>
> (p. 290)

En este retrato, Machado ha vuelto a captar pictóricamente su doble soledad: física y psicológica.

En "Guerra de amor" —*De un cancionero apócrifo*—, Antonio Machado se retrata al retratar a Abel Martín, su *alter ego*, en edad madura:

> El tiempo que la barba me platea,
> cavó mis ojos y agrandó mi frente,
> va siendo en mi recuerdo transparente,
> y mientras más al fondo, más clarea.
>
> (pp. 298-299)

Humanizada, la acción temporal ha trabajado al hombre y, al hacerlo, se ha transparentado en él. Y la prosa pasa a explicar la continuación del soneto: que el amor es un sentimiento de ausencia, que la amada no acompaña, etc.

En el soneto que empieza con la cita dantesca —"*Nel mezzo del cammin* pasóme el pecho"—, un nuevo amor, "amor intempestivo". (La alusión a Guiomar es clarísima.) Le ha herido, tras acecharle, con "rayo vivo". Le repele y le atrae cual un imán, le duele, le "asombra", le "aguija", le "halaga" "y más se ofrece, cuanto más esquivo" (p. 300). El retrato refleja la angustia amorosa y metafísica.

En la canción II de las *Canciones a Guiomar*, el poeta incluye a ésta en su retrato. El fondo espacial es un jardín que juntamen-

te han soñado —"jardín de un tiempo cerrado / con verjas de hierro frío" (p. 340)—, inventado por sus corazones, fundiendo y complementando horas... Y ambos exprimen "los racimos / de un sueño" en "limpia copa"... Ya no está solo el poeta en este jardín "alto", "sobre el río"... Los fondos sorianos desaparecen, un nuevo tono —dual— se concierta. El cromatismo se aviva.

En la canción III, el poeta piensa en Guiomar. Va en tren: la lejanía es "de limón y violeta", hay campos todavía verdes, "se desdora / el oro del Guadarrama"...

> Conmigo vienes, Guiomar:
> nos sorbe la serranía.
>
> (p. 341)

Y el poeta sueña que ella —"diosa"— y él —"su amante"— huyen juntos: la luna los sigue... El tren traspasa un monte, campos yermos, llega al mar, al infinito...: "Juntos vamos; libres somos". Y, románticamente, el poeta desafía a Dios, porque al "libre amor, nadie lo alcanza". La pintura se ha hecho dinámica, alígera, impulsada por la fuerza vital del nuevo amor. El paisaje, el tren y los amantes se han salido del cuadro. Estos vagan —unidos— en libertad, por un espacio más vasto que el mundo y que la vida misma. Un Machado entusiasta, casi juvenil, se retrata en estos versos rapidísimos: percibimos su *élan* dichoso, creado por el nuevo amor. Guiomar —en este retrato-carta— es la diosa que le ha rejuvenecido.

Llegan los días de la guerra civil... Antonio Machado nos muestra la figura de quién era por entonces, en el soneto V, sobre un fondo de paisaje levantino, en un parterre, mirando al Mediterráneo, "a la mar que el horizonte cierra". Evoca a Guiomar, asomada "a un finisterre" —en Galicia—, mirando al Atlántico. El hacha de la guerra, con "tajo fuerte", ha separado a los dos amantes. Les rodea "la total angustia de la muerte". Y el poeta dialoga con la amada, otra vez en sueños:

Acaso a ti mi ausencia te acompaña.
A mí me duele tu recuerdo, diosa.

(p. 651)

Se le revela la imposibilidad de este amor tardío, con cuya dulzura —"miel"— han soñado los dos: la guerra —con su "corte frío"— ha segado irreparablemente flor y rama. El retrato reúne —desde su atalaya ideal— a los amantes que, separados, se buscan a través de los mares que contemplan. Angustia y desolación se pintan en los ojos y en las almas, sobre todo en la del poeta:

De mar a mar entre los dos la guerra,
más honda que la mar...

Los dos endecasílabos iniciales, además, expresan el hondo dolor de Machado ante la escisión nacional que sabe sin enmienda: como es imposible enmendar la separación, por mucho que se busquen o se sueñen... En el autorretrato machadiano vuelve a reinar la soledad, el ensueño y la presencia de la muerte.

Todos los sonetos escritos en la guerra civil nos permiten entrever a un Machado que, a pesar de ella, canta a la primavera (I); sigue recordando a Soria (II); contemplativo siempre, "desde una torre", describe un amanecer en Valencia (III); dolorido, nos pinta la muerte de un niño herido (IV); añora a Guiomar, en el V que hemos visto; evoca su Sevilla natal, con la angustia de no saber a qué extranjero pertenece en la fratricida lucha (VI); se lamenta por la suerte de España —"ancha lira, hacia el mar, entre dos mares" (p. 651)—, juguete de la traición y del olvido (VII); hasta suplica a la patria piedad para el traidor —"Hijo tuyo es también", "que su crimen vea, / y el horror de su crimen lo redima" (p. 652)—; elogia a Lister, jefe en los ejércitos del Ebro, que le ha escrito una carta, y termina diciéndole: "Si mi pluma valiera tu pistola / de capitán, contento moriría"

(p. 653). Versos estos que nos parecen el autoepitafio del poeta. Exalta la belleza de Valencia, reconociendo que su paisaje ha entrado en su alma: "¡estaré contigo, / cuando mirarte no pueda...! (p. 654): la llevará consigo, junto con Soria... Elogia al general Miaja, canta apasionadamente a Madrid, "rompeolas de todas las Españas!" (ibidem). Escribe un himno —"Alerta"— para las juventudes deportivas y militares, algunas coplas de evocación y recuerdo y, finalmente, el poema "Voz de España", dedicado a los intelectuales de la Unión Soviética, que es un canto a Rusia. Y un verso suelto —el último que escribió—, cargado de evocación nostálgica: "Estos días azules y este sol de la infancia" (p. 658). La mayoría de estos poemas son circunstanciales, pero nos revelan las preocupaciones de Antonio Machado —"viejo y enfermo" (p. 669), como escribe en su carta a David Vigodsky—, en aquellos días trágicos, su pena y su esperanza nunca cumplida. Por esta misma carta sabemos cuánto le afectó la muerte de Unamuno y el asesinato de García Lorca. Y de todo ello surge su retrato, nunca tan unido a los demás.

*Poesías sueltas anteriores a 1936*. Entre ellas se destaca el poemita "Simpatías", cuyas interrogaciones dejan entrever un claro autorretrato del poeta:

> ¿Cúya es esta frente? ¿Cúyo
> este mentón azulado?
> ¿Cúya esta boca sumida,
> y estos ojos fatigados
> de la letra diminuta
> y de los montes lejanos?
> Siempre mira el hombre al hombre
> con piedad de su retrato.
>
> (p. 754)

El retrato de Antonio Machado es visible bastantes veces en su prosa: en "Sobre la objetividad" y, especialmente, en "El

proyecto de discurso de ingreso en la Academia de la lengua", en que traza su autorretrato intelectual. En su epistolario —con su hermano Manuel, con Juan Ramón Jiménez, con Unamuno, con Guiomar— deja constancia: de su afición a los toros y al teatro, de fe en sí mismo, de su sinceridad crítica; nos da datos de su vida cotidiana —bebía cerveza en Gambrinus, por ejemplo—; se muestra defensor de la España nueva y viva; su preocupación por la enfermedad de Leonor. En las cartas a Unamuno, expresa su emoción ante poemas de éste y también emite opiniones sobre el gran vasco, confiesa su propio orgullo, manifiesta su francofilia y sus inclinaciones políticas. En las cartas a Guiomar escribe detalles sobre su vida interior y amorosa...

## Final

Los retratos sucesivos de Antonio Machado —al ir transcurriendo a lo largo de su obra— afirman la conciencia marcadamente temporal de su existir. Su autorretrato aspiraba a totalizar su personalidad, idéntica a sí misma en lo esencial, pero con variaciones y matices muy peculiares. El poeta creía que "nuestro espíritu contiene elementos para la construcción de muchas personalidades, todas ellas tan ricas, coherentes y acabadas como aquella —elegida o impuesta— que se llama nuestro carácter. Lo que se suele entender por personalidad no es sino el supuesto personaje que a lo largo del tiempo parece llevar la voz cantante. Pero este personaje ¿está a cargo siempre del mismo actor?" (p. 705). Esta duda la resolvió creando sus heterónimos Abel Martín y Juan de Mairena.

Paisajes, ciudades, pueblos, gentes, Leonor y Guiomar, acompañan su figura, proyectando sobre ella irradiaciones, enriqueciéndola y completándola —como él quería—, interrelacio-

nándose con sus vivencias y sus hondos estados de conciencia, con su intimidad, pues no excluyen el halo espiritual y metafísico, el aura de lo trascendente.

El autorretrato —al ir haciéndose y al persistir— se convierte en eje de su obra, centro y también periferia, motivo unitario dentro de la estructura temática general. En él, Antonio Machado no sólo se identifica a sí mismo sino ante los prójimos con los que coexistió en vida, con nosotros que le leemos y con los que le leerán mañana. Desde su vida, en su vida y hacia la de todos. No se nos impone y no nos exige nada: está, existe, es, y nada más. Está y no está solo: vida y poesía le reclaman soledad, pero *en* y *desde* ellas. Medita sobre el mundo y éste entra en su paisaje interior: en su alma y en su poesía. La soledad no es una huida del mundo sino, más bien, un acercamiento, y sólo así es posible distinguir "las voces de los ecos", la palabra verdadera.

Su retrato, a veces, es una sombra más o menos recatada, más o menos un esbozo; en otras, es una presencia viva, sensible, pensante y actuante. El lector va absorbiendo su personalidad y los rasgos de su carácter de un modo osmótico. Su estilo de vida individual nos es tan importante como sus rasgos exteriores y la vibración de su espíritu. A este respecto quizá convenga recordar una frase de Jamie Wyeth, el joven pintor americano ya famoso por sus retratos: "The life of a person leads is reflected in the shape of his nose and the curve of his mouth".[11] El fluido autorretrato de Antonio Machado —deshilvanado, en apariencia, pero siempre existencialmente tejido en la urdimbre de sus poemas— refleja lo que fue, lo que quería ser y cómo se soñaba. Nuestro trabajo ha procurado sacarlo a luz, a un primer plano, ante la conciencia del lector atento. No hemos tenido que cavar mucho, como serios arqueólogos, sino leerle con amor y sentirlo vivo —como 'el otro' que nos completa—, revelando también el impacto visual de su imagen.

Acaso nos hemos equivocado al interpretar sus retratos. Pero nos excusamos de nuestros errores, recordando aquellas pa-

labras suyas: "Nuestra obra, una vez publicada, ya no nos pertenece" (p. 934).

*University of Massachusetts*
*Boston, Mass.*

## NOTAS

1. Para nuestro trabajo hemos utilizado la edición reunida por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre, que lleva por título: *Obras. Poesía y prosa*, Losada, Buenos Aires, 1964. Siempre citaremos por ella colocando el número de la página entre paréntesis y al final de cada cita. La de esta primera es la p. 702.
2. Cf. "El 'yo' en las *Soledades* y *Galerías* de Antonio Machado", en *Poesía española del siglo XX*, I, Gredos, Madrid, 1974, pp. 263-294.
3. Antonio Machado, *Juan de Mairena*, Espasa-Calpe, Madrid, 1936, p. 173.
4. Ibid., p. 261.
5. *Obras. Poesía y prosa*, p. 441.
6. Ibid., p. 442.
7. Seguimos el hilo de sus poesías completas, en la citada edición de Aurora de Albornoz y de Guillermo de Torre.
8. Antonio Sánchez-Barbudo, *Los poemas de Antonio Machado. Los temas, el sentimiento y la expresión*, University of Wisconsin Press, Madison, Milwaukee and London, 1969, p. 344.
9. Mi interpretación difiere de la de Antonio Sánchez-Barbudo.
10. Como es sabido, el estereoscopio es un instrumento óptico en el cual un dibujo hecho por duplicado con ciertas variantes en su perspectiva y mirando con cada ojo, produce la ilusión de presentar de bulto una sola imagen.
11. *The Boston Globe* (21 febrero 1975), p. 30.